

LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO Y LA EDAD MEDIA ACTUALIZADA

El honor en la épica española es un tema generalmente explotado y que ha sido extensamente estudiado por muchos investigadores. Desde las leyendas *Los siete infantes de Lara*, *La condesa traidora*, *El conde García* hasta las obras mejor acabadas como el *Poema de mio Cid* y el *Poema de Fernán González*, lo que se observa en su trama son historias de venganza y reparación en las que por medio de la sangre se procura restaurar el honor y la justicia de los héroes. Si recordamos bien al Cid y su actuación en el *Poema*, no se podrá pasar por alto con qué dignidad y juicio el protagonista recobra legalmente su honor y el de sus hijas, perdidos a causa de las intrigas y ambiciones de los infantes de Carrión.

Esta admirable actuación del héroe ha llevado a C. Smith a subrayar el significado de este componente temático de la épica en el *Poema*, puesto que revela una faceta novedosa respecto a la épica tradicional: el estado avanzado de las leyes en Castilla, según las cuales la justicia era hecha en las cortes y no por las manos del ultrajado. Sin duda, el tema del honor en la forma en que aquí aparece tiene una configuración excepcional, pero de ningún modo representa el conjunto de reglas y valores morales registrado en la lectura de otras obras épicas¹.

Pasando ahora al contexto de *La guerra del fin del mundo* del escritor peruano Mario Vargas Llosa, el examen de los datos indica que hay una similitud entre la historia de Rufino y el cuadro moral de la épica que acabamos de presentar. Esta similitud se torna más visible en cuanto este personaje se vuelve esclavo de su sino en la busca incansable de su agresor, Galileo Gall. Debe

¹ *Poema de mio Cid*, ed. Colin Smith, Cátedra, Madrid, 1978, pp. 73-81. Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1959.

añadirse que es el propio frenólogo quien define a su víctima como un “«hombre de ideas simples, inflexibles, con un código de honor estricto y una moral que ha brotado de su comercio con la naturaleza y con los hombres, no del estudio pues no sabe leer, ni de la religión, ya que no parece muy creyente»”². Pero sólo más tarde nos deparará la ocasión de conocer la seriedad del agravio que sufre Rufino, y consecuentemente su madre, pues ahora la casa de aquél “está sucia para siempre” (p. 160).

Este sentido de honor tan rígido nace de las escenas del episodio en que Galileo Gall viola a Jurema aprovechándose de la ausencia de su marido³. A partir de esta ofensa, el rastreador saldrá por los campos persiguiendo al que ha hecho daño a su hogar.

Ahora bien, ¿qué significación profunda hay detrás de esta busca interminable que determina la vertiginosa sed de justicia, el incontenible deseo de venganza de Rufino? Una respuesta posible estaría en la comprensión de lo que Vargas Llosa entiende por “honra medieval” al estudiar la obra de Camus:

Es, muy exactamente, la vieja honra medieval española, es decir ese respeto riguroso de la dignidad propia, ese acuerdo de la conducta con una regla íntimamente aceptada, que, si se rompe, por debilidad de uno o acción ajena, degrada al individuo⁴.

Un análisis atento del texto nos muestra que esta manifestación temática es bastante compleja, pues sólo si consideramos la coexistencia de dos sistemas de representación uno verbal y otro gestual, podremos empezar a hablar de la presencia de códigos morales de un mundo medieval actualizado en la novela. En el orden verbal, tenemos todos los diálogos y declaraciones de per-

² MARIO VARGAS LLOSA, *La guerra del fin del mundo*, Plaza & Janés, Barcelona, 1981, p. 62. En adelante citaré por esta edición, dando el número de página entre paréntesis.

³ Honor y honra se entienden aquí como sinónimos. No procuramos distinguir los dos conceptos tal como lo ha hecho Américo Castro. El carácter individual del primero y el colectivo del segundo, definidos por el crítico español, son para nosotros dos elementos indisolubles de un único concepto más general, que engloba sociedad y persona en un todo; cf. AMÉRICO CASTRO, “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”, *De la edad conflictiva. (El drama de la honra en España y en su literatura)*, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1963, pp. 57-161; véase también del mismo autor *Semblanzas y estudios españoles*, Ínsula, Madrid, 1965, pp. 319-382.

⁴ MARIO VARGAS LLOSA, *Entre Sartre y Camus*, Huracán, Río Piedras (Puerto Rico), 1981, p. 88.

sonajes, y en el gestual, la determinación de Rufino de “ponerle [a Gall] la mano en la cara para quitarle su honor” (p. 280) y la del coronel Macedo de hacer lo mismo al alférez Maranhão (pp. 530-531)⁵. Wilso Lins, en *O Médio São Francisco*, comenta la rigidez de las costumbres del nordeste de Brasil en relación con el honor de los sertaneros⁶ y sus clanes familiares. Galvão observa a propósito de este libro que “um dos Antunes, família em vendeta com os Guerreiros, mata na hora um de seus cabras que ousa puxar a barba de um dos Guerreiros morto na luta”⁷. Este incidente sirve para mostrar que la profanación del cuerpo del enemigo puede ser tan seria como la que se comete contra uno mismo; pero muestra también que esta costumbre de raíces medievales⁸ se mantiene todavía viva entre aquellos individuos del siglo pasado.

Este aspecto de la moral y la costumbre del sertanero en la novela adquiere gran relevancia si lo miramos dentro de una esfera puramente literaria: los romances medievales. El concepto de honor, la lealtad mutua de los hermanos y los clanes familiares son acaso los mismos elementos que componen la historia de *Carlo magno y los Doce Pares de Francia*. De la congruencia de las visiones del mundo, o de la inmutabilidad de las clases, costumbres, jerarquías y reglas sociales se desprende la idealización de una situación pretérita en la novela, que estaría muy próxima a una de las características del movimiento mesiánico que ahí también se narra. Pues en el mundo de los personajes, como en el mundo de los movimientos mesiánicos, afirma Monteiro, “no se lamenta la pérdida de una era de paz, sino de una era de orden”⁹.

Es preciso notar que el honor épico tal como aparece en *La guerra del fin del mundo* no surge como un componente aislado de la dinámica que rige las relaciones humanas, sino que está ligado a la estructura global de la obra. Por lo tanto, el conjunto de las reglas y conductas de los personajes por sí solo no respondería com-

⁵ Otros ejemplos en pp. 62, 160, 176, 182-184, 222, 234, 236. Véase también ABELARDO FERNANDO MONTENEGRO, *Antônio Conselheiro*, Ed. Batista Fontenelle, Fortaleza, 1954, p. 30.

⁶ Habitantes de los *sertões*, esas áreas desérticas del nordeste de Brasil.

⁷ WALNICE NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1972, p. 55.

⁸ Una manera similar de afrenta al enemigo aparece en el *Poema de mio Cid* (vv. 3270-3290) y, como señala C. SMITH en la edición del *Poema* (cf. n.1), Bello ya había constatado idéntica expresión en el poema épico francés *Girard de Vienne*, pp. 255 y 305.

⁹ DUGLAS TEIXEIRA MONTEIRO, *Os errantes do nosso século (um estudo sobre o surto milenarista do Contestado)*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1974, p. 117.

pletamente a las necesidades de un mundo épico si no estuviese perfectamente relacionado con otros elementos que examinaremos a continuación.

Bakhtin ha visto con mucha lucidez el contraste que hay entre la épica clásica y la novela moderna desde varios ángulos de observación; para él, internamente, “la profecía es característica de la épica” mientras que la “prédica lo es de la novela” y la distancia temporal (distancia épica) entre el autor y su obra es también un rasgo de aquélla. Pero el novelista, en cambio, puede narrar hechos pasados y contemporáneos al momento de la producción de su libro; es decir, en la épica, las visiones del mundo del narrador y los personajes son absolutamente congruentes y no pueden ser puestas en jaque como lo haría el novelista. Incluso, este pasado absoluto tan típico de la épica es inaccesible a la experiencia personal. Por lo tanto, el mundo épico está bien acabado, completo y cerrado, sin que exista la posibilidad de mutaciones o inestabilidades. Ahora, externamente, la originalidad estilística de la novela está determinada por su conexión con la poliglosia, la cual no está prevista en la épica como tampoco la disposición de las partes, comienzo, medio y fin de la obra. Pues el “impulso para continuar” o el “impulso hacia el final” son peculiares de la novela en tanto su público-lector no goza de un conocimiento previo del argumento de la tradición, como lo tenía el de la épica¹⁰.

Toda clasificación es necesariamente arbitraria y pasible de una comprobación en la práctica de la lectura de los textos individuales; no obstante, estas líneas generales dadas por Bakhtin al procurar definir la épica y la novela nos pueden ser útiles para conocer más a fondo los rasgos épicos de *La guerra del fin del mundo*. Vargas Llosa, como se sabe, quiso escribir “una novela que describiera una acción épica” y “que tuviese características claramente históricas”. Tal elección genérica puede haber sido influida, entre otras cosas, por *Os sertões* de Euclides da Cunha, libro que para el novelista peruano “es una maravilla desde el punto de vista literario, como construcción épica”¹¹, y que para algunos críticos brasileños es “una narrativa heroica, una epopeía

¹⁰ MIKHAIL BAKHTIN, *The dialogic imagination*, University of Texas Press, Austin, 1982, pp. 3-40. Para la definición de “poliglosia” véase p. 431.

¹¹ M. VARGAS LLOSA, “Historia de la historia de la historia: conversación en Lima”, entrevista por José Miguel Oviedo, *Escandalar*, Elmhurst, N. Y., 3 (1980), 83-84.

em prosa” y también un “livro de estrutura épica”¹².

Franklin de Oliveira es el que, con más propiedad, llama la atención sobre ciertos rasgos de esta caracterización de *Os sertões* que, como era de esperar, en muchos aspectos coinciden con los atributos épicos de *La guerra del fin del mundo*:

É de epopéia a cena da carga de cavalaria nas encostas da serra de Cocorobó; épica é a fuga das tropas de Moreira César. Do heróico projetando-se no macabro são as cenas dos animais mortos, dos homens tombando despedaçados. Épico é o alteio das frases erguidas em voz de comando. Os perfís de Pajehú, Lalau, Pedrão, João Grande e João Abade são traçados com matéria ígnea¹³.

La crítica también localiza en Euclides da Cunha un conjunto de expresiones y metáforas usadas en la descripción del sertanero que apuntan hacia lo medievalizante: “armadura”, “campesino medieval”, “bravura cavalheiresca”, “místicos lidadores da média idade”, “gladiador possante”, “guerreiro antigo” son términos que plasman la figura del caballero de la Edad Media¹⁴.

Volviendo al ámbito de *La guerra del fin del mundo* y considerando su disposición¹⁵, se nota que en muchas de sus partes Vargas Llosa procede como el autor de las novelas de caballerías. Sirviéndose de la técnica que procuraba refrescar la memoria del oyente o lector, incurre en repeticiones del mismo hecho narrativo, ya que en la longitud del libro puede ser fácilmente olvidado¹⁶.

¹² Cf. AFRÂNIO COUTINHO, “Os sertões, obra de ficção” en EUCLIDES DA CUNHA, *Obras completas*, José Aguilar, Rio de Janeiro, 1966, t. 2, pp. 58-62; FRANKLIN DE OLIVEIRA, *Euclides: a espada e a letra*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1983, p. 81. *Os sertões* ha sido una de las principales fuentes utilizadas por Vargas Llosa en la escritura de su novela.

¹³ FRANKLIN DE OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴ Véase JUAREZ DA GAMA BATISTA, *O real como ficção em Euclides da Cunha*, Imprensa Universitaria, João Pessoa, 1967, pp. 149-150, y W. NOGUEIRA GALVÃO, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵ Para otros aspectos de la *dispositio* que no serán tratados en este trabajo, véase CARLOS MORELLO FRIOLI, “Sobre la estructura narrativa de *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa”, *Nueva Revista del Pacífico*, Valparaíso, 21 (1982), 2-11.

¹⁶ Véase la expulsión de Gall (pp. 72, 136); las alusiones al censo, al matrimonio civil, al sistema métrico, a la libertad de culto y a la esclavitud (pp. 31, 89, 435); el rechazo a los cambios de la República (pp. 31, 89, 435); Moisés y la serpiente (pp. 28, 202); las joyas rifadas de las damas (pp. 329, 364); las relaciones entre los hacendados y los yagunzos (pp. 248, 435); el ju-

Las repeticiones equivalen, sin duda, a las técnicas de entrelazamiento de episodios largamente explotadas en el *Amadís* y otras novelas del género¹⁷. También las manifestaciones de lo sobrenatural (pp. 438, 444) encuentran un paralelo en la novela de caballerías española¹⁸. A la vez, es necesario mencionar que no faltarán personajes con reminiscencias medievales, como el León de Natuba, educado en las mejores ciencias del cuadrivio (pp. 456-457).

Claro está que los componentes épicos de la novela de Vargas Llosa no estriban en desalojar otros géneros, como la novela de aventuras, afectando la trayectoria discursiva delineada por el autor. Al contrario, si *La guerra del fin del mundo* acoge determinadas notas estructurales de la novela de aventuras, de la novela de caballerías y de la épica es porque el proyecto del novelista contiene este afán totalizante, abarcador de muchas realidades imaginarias. Gracias a la perfecta integración de diferentes géneros de textos en este libro, se torna posible hablar de un dialogismo textual en el que “diferentes sistemas ficticios de realidad no solamente coexisten lado a lado, sucesivamente, en un único mundo (plurirregionalidad), sino que se aglutinan y se corroen mutuamente (contaminación, ironización, extrañamiento)”¹⁹.

De la combinación de las diferentes “regiones de la imaginación” se extrae un universo mucho más amplio, compuesto de sistemas heterogéneos de realidad que admiten tanto los componentes reales propiamente dichos como los componentes irreales. En este vago sentido son, pues, aceptables pasajes eminentemente históricos y escenas que desbordan el alcance verosímil que se le exigiría como condición mínima a la novela histórica. Se explica, entonces, por qué tenemos esos momentos épicos en el texto en que Rufino pelea con Galileo Gall y a pesar de estar mortalmente herido se tarda muchísimo en morir mientras sigue trabado en una lucha corporal interminable con su enemigo (pp. 279-

ramento de los yagunzos (pp. 110, 227); el alunado que mata a los hijos (pp. 174, 188).

¹⁷ JAMES DONALD FOGELQUIST, *El Amadís y el género de la historia fingida*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1982, pp. 119-122.

¹⁸ Cf. M. VARGAS LLOSA, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, prólogo a JOANOT MARTORELL y JOAN MARTÍ DE GALBA, *Tirant lo Blanc*, Alianza, Madrid, 1969, t. 1, p. 11; JUAN MANUEL CACHO BLECUA, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979, pp. 50-54.

¹⁹ FÉLIX MARTÍNEZ-BONATI, “Towards a formal ontology of fictional world”, *Philosophy and Literature*, University of Michigan, 7 (1983), p. 193.

284, 291-294). Pero hay, asimismo, pasajes en que lo onírico adquiere una función generadora y organizadora del relato, o sea, de "visión", como en la literatura medieval (p. 409)²⁰; o episodios que se desarrollan paralelamente a la línea central del argumento, como la historia del triángulo amoroso Rufino-Jurema-Gall, propia de la novela de aventuras.

El frenólogo Galileo Gall, después de haber pasado algún tiempo en tierras del Nordeste de Brasil, al analizar el problema de los yagunzos y reflexionar sobre el sistema socio-económico de la región no vacila en afirmar a los lectores de *L'Étincelle de la révolte* que los consejeristas han tomado "las tierras de un feudal" (p. 88) y que la esclavitud a que se someten ellos bajo el sistema republicano "no es menos esclavitud que la feudal" (p. 89).

En tres de los muchos parlamentos que tiene el forastero escocés con sus interlocutores en *La guerra del fin del mundo* se registra la constatación de que "la Edad Media está viva aquí" (p. 81). E igualmente, como acusación, otros testimonios verbales que provienen de diferentes personajes convergen en la misma conclusión: las tradiciones medievales continúan por desgracia existiendo en el nordeste brasileño (pp. 137-138, 213).

Este hecho ineludible para la total comprensión de la novela de Vargas Llosa no se reduce solamente a estas pocas constataciones. La Edad Media, con sus categorías sociales, económicas, culturales y literarias, se evidencia en la organización del relato. Esta verificación a nivel discursivo y ficticio, sea implícita o explícita, refleja una realidad exterior con características medievales sociológicamente bien conocidas: el *sertão* de Brasil. Tal "assimilação medievalizante", como dice Galvão, ya fue apuntada, por un lado, por algunos historiadores y sociólogos, que emplean como términos de comparación el modo de producción agrícola, las costumbres y el sistema familiar²¹.

Por otro lado, en la ficción brasileña hallamos relaciones que nos permiten trazar el mismo paralelo; novelas como *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, *Os jagunços* de Affonso Arinos (1898), *Pedra Bonita* (1938) de José Lins do Rêgo, *Grande sertão: veredas* (1956)

²⁰ Cf. BAKHTIN, *op. cit.*, p. 154.

²¹ JOSUÉ DE CASTRO subraya que "en el *sertão* del Nordeste, el aislamiento forzoso de las poblaciones, la ausencia de contactos regulares con el resto del mundo prolongó esas supervivencias de la Edad Media portuguesa casi hasta nuestros días (*Geografía del hambre*, Solar-Hachette, Buenos Aires, 1969, p. 206).

de Guimarães Rosa llevan, con algunas excepciones, las marcas del medioevo expresadas de varias maneras: las romerías y las procesiones de flagelados, los movimientos mesiánicos y milenaristas, las luchas entre familias, la moral rígida, lo imaginario de las novelas de caballerías, en fin, componentes que se rescatan del mundo de la baja Edad Media²².

En *La guerra del fin del mundo* vemos, por lo general, que la reconstrucción novelesca de Canudos se funda en la utilización de materiales preponderantemente históricos o documentales que, ficcionalizados, no llegan a amenazar la totalidad imaginaria de la novela. Pero éste no es el caso del romance medieval francés *Roberto el Diablo*²³, que como pura invención es una de las fuentes de la obra a las que se pueden atribuir cualidades absolutamente ficticias. Su aparición en la novela se da explícitamente en la elaboración ajustada a las tradiciones literarias orales del nordeste de Brasil. Pero, tal como el escritor lo aprovecha, resulta en una

²² Cf. W. NOGUEIRA GALVÃO, *op. cit.*, pp. 51-68.

²³ El folklorista brasileño LUIS DA CÂMARA CASCUDO informa que este romance tiene tres fuentes: 1) la *Chronique de Normandie* en la primera página; 2) el romance, poema atribuido a un actor normando del siglo XIII; y 3) un drama religioso, *Miracle de Nostre Dame de Robert le Diable*. El romance *Roberto el Diablo* tuvo una redacción en prosa a fines del siglo XV; fue impreso por P. Marechal en Lyon, 1496, y conocido como *La vie du terrible Robert le Diable, lequel après fut nommé l'homme Dieu*. Trece años después aparecería la traducción castellana, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, assi al principio llamado: hijo del Duque de Normandia: el qual despues por su sancta vida fue llamado hombre de Dios*, impresa en Burgos y terminada el 21 de junio de 1509. La primera traducción portuguesa apareció durante la primera mitad del siglo XVIII, hecha por Jerónimo Moreira de Carvalho: *História do grande Roberto, Duque da Normandia e Emperador de Roma, em que se trata de sua conceição, nascimento e depravada vida, por onde mereceu ser chamado Roberto do Diabo, e do seu grande arrependimento e prodigiosa penitência, por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus e prodigios que por mandado de Deus, obrou em batalha*, impresa por Bernardo da Costa Carvalho, en Lisboa, en 1732. De esta versión portuguesa nacieron las subsiguientes: 1) reediciones de los siglos XVIII, XIX y XX, y las brasileñas de Río de Janeiro, después de 1840. En Portugal y Brasil se conocen varias versiones poéticas de la historia de Roberto el Diablo, pero son trabajos locales, de los siglos XIX y XX, sin el menor vestigio de los versos del romance o del *Miracle*. En el nordeste de Brasil, la versión poética es del poeta João Martins de Ataíde, publicada en Recife, Pernambuco, en 1938. Son 244 sextillas, ABCBDB. Sin embargo, *Roberto el Diablo*, alterado, despojado de algunas aventuras y con otras añadidas, nació de ese *remaniement* castellano publicado en 1509 y continúa fiel al movimiento del recreador peninsular en la primera década del siglo XVI. Véase LUIS DA CÂMARA CASCUDO, *Cinco livros do povo*, José Olympio, Rio de Janeiro, 1953, pp. 171-175.

transposición temática y estilística que repercute en la estructura de la novela²⁴.

Es verdad que Vargas Llosa supo explotar el tema de la oralidad de la literatura de cordel con base, naturalmente, en lo que leyó y más tarde, en Brasil, observó sobre ella:

[...] algo que me sorprendió, estudiando la vida bahiana del siglo pasado, fue saber que en esa sociedad arcaica aislada de los sertones eran populares los romances medievales, que troveros itinerantes entretenían a las gentes refiriéndoles las aventuras de Carlomagno, de los doce Pares de Francia, de la Princesa Magalona y de Roberto el Diablo. La novela de caballerías fue un amor de juventud para mí y saber que en la remota tierra de Canudos se conservaba viva una tradición ya perdida en todas partes, contribuyó tal vez a apasionarme por ese mundo de místicos y cangaceiros²⁵.

La relación textual entre *La guerra del fin del mundo* y *Roberto el Diablo* se da por la reunión de los factores comunes o, en el lenguaje de Propp²⁶, por la “identidad de funciones” que liga dos biografías de personajes, João Grande y João Abade, a este romance medieval. Hablando de él en cierta ocasión, Vargas Llosa es quien otra vez trae a colación su argumento:

Roberto el Diablo, hijo del Duque de Normandía, el más cruel de los hombres de su tiempo, que gozaba acogotando a ancianas porque los ruidos que hacían al morir lo deleitaban, experimenta a la mitad de la novela [*sic*], después de devastar Europa, una conversión milagrosa. El hombre más malo del mundo pasa a ser, a partir de entonces, el más bueno. Se pone a vivir como perro, literalmente a cuatro patas, y comer sólo las sobras que se echan a los animales. Así se redime²⁷.

²⁴ La “transposición”, según Genette, es la práctica hipertextual que da cuenta del régimen serio de la representación y que está mediatizada por una relación de transformación; cf. GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes*, Éds. du Seuil, Paris, 1972, pp. 17-18 y 34-36.

²⁵ MARIO VARGAS LLOSA, “Fierabrás y la utopía”, *Caretas*, Lima, 1979, núm. 569, p. 45.

²⁶ VLADIMIR PROPP, *Morphologie du conte*, Éds. du Seuil, Paris, 1965 et 1970, pp. 81-85.

²⁷ MARIO VARGAS LLOSA, “Fierabrás y la utopía”. Véase la versión novelesca que el autor nos da en *La guerra del fin del mundo*: “[...] Roberto el Diablo, ese hijo del Duque de Normandía que, después de cometer todas las maldades, se arrepintió y anduvo a cuatro patas, ladrando en vez de hablar y durmiendo entre las bestias, hasta que, habiendo alcanzado la misericordia

Antes que nada situémoslo en el contexto narrativo de la novela. Habría que expandir la cita anterior con dos datos importantes: la prodigiosidad del niño, prematura para su edad, y el pacto con el diablo. Con esto en mente, la primera observación que afecta a *La guerra del fin del mundo* es que João Grande comienza su vida de criminal alimentado por la sutil discordia con la familia que lo cría. Más tarde, el niño travieso y físicamente superdotado para su edad (p. 36) hace el pacto con el demonio (p. 39) y comete incontables crueldades sanguinarias (p. 36) antes de su regeneración o conversión final (pp. 39-40). Asimismo, João Abade, luego de jurar venganza por la muerte de los tíos que lo criaron se vuelve niño ruin, físicamente superdotado para su edad (p. 67), hace el pacto con el diablo (p. 67), comete un gran número de atrocidades (pp. 67-69), y finalmente obtiene la regeneración o conversión (p. 71).

Es preciso notar que el discurso biográfico de esos dos personajes novelescos no se apodera solamente de una historia en el sentido temático; y aún más, si acudimos al análisis textual del romance y de la novela, se verificará que esta semejanza estructural tampoco se agota en los puntos presentados. Éstos son algunos de los componentes principales de una "forma simple" o "disposición mental" actualizada, como diría André Jolles, que nos permite reconocer en su desarrollo una forma narrativa que estaría a medio camino entre la *leyenda* y la *saga*.

Como el propio crítico holandés asienta, para el caso de la *leyenda* o la *hagiografía*, tipo discursivo que abarca la vida de los santos, el santo es aquella persona en la cual se encarna el Bien y el antisanto, el Mal. De la ejemplaridad del primero derivará, en contrapartida, la maldad del último, cuya historia contempla la personificación del Mal y su posible y posterior desaparición cuando se da la conversión final del personaje²⁸. La estructura elemen-

del Buen Jesús, salvó al Emperador del ataque de los moros y se casó con la Reina del Brasil [...] en su época malvada, Roberto el Diablo había hundido la faca en incontables gargantas de doncellas y ermitaños, por el placer de ver sufrir y [...] en su época de siervo de Dios, recorrió el mundo en busca de los parientes de sus víctimas, a quienes besaba los pies y pedía tormento" (p. 65).

²⁸ Ocurre que, a veces —señala Jolles— "aun después de haber sufrido el castigo como individuo, su falta activa que es el reflejo de su Maldad le sobrevivirá al personaje. Él no está presente, pero continúa existiendo; asombra los lugares, es un fantasma; trae consigo el infortunio, está ligado en el espacio al lugar de sus fechorías" (ANDRÉ JOLLES, *Formas simples*, trad. Álvaro Cabral,

tal de la *saga*, a su vez, puede ser definida a través de la noción de oralidad y las relaciones familiares entre los personajes: violaciones y discordia, lazos sanguíneos y venganza²⁹. Esta forma narrativa le provee a la biografía de João Abade todo lo que redundaba en catástrofe y tragedia en el seno familiar: el abandono de la madre y el asesinato de los tíos. Consecuentemente, la venganza pasa a ser la razón de ser del niño huérfano que se transforma en bandido rápidamente. Igualmente, en la biografía de João Grande el destino del personaje no es menos infeliz. Criado por los patrones como niño predilecto sacado del regazo de su madre esclava, mata a Adelinha, hermana de Adalberto, en un acto de extraña rebeldía y reprimida venganza.

Nótese que en ambas biografías es la tragedia familiar el móvil que nutre el deseo de venganza, aunque en la de João Grande esto no aparezca tan claramente. En cuanto a la oralidad, debe apuntarse, todavía, que *Roberto el Diablo* persigue el mismo camino trazado por la *saga*, pues ésta, según Jolles, se actualizó primero en forma oral y después por escrito; lo mismo que pasó con el romance medieval, conforme ya lo hemos demostrado.

Aún más, estas biografías sugieren a cada momento su intertextualidad con la fuente medieval. Después de haber matado a Adelinha, João Grande intenta destruir las pistas del crimen, lo que permite al narrador comparar la hazaña del personaje con “las historias fantásticas de los troveros” (p. 38); referencia al Romancero medieval, implícita en la biografía del yagunzo, que apunta hacia la necesidad de desarrollar su estructura narrativa, cuyos componentes intertextuales estarían ocultos en el relato. Mientras que, en la biografía de João Abade, las alusiones al romance son directas y de él se dirá que “la historia que llegó a ser carne de su carne fue la de Roberto el Diablo” (p. 65) y que su vida es “como en las historias de los troveros” (p. 178).

Cultrix, São Paulo, 1976, pp. 52-54). Este rasgo del antisanto se aplica con gran efecto al yagunzo Pajeú, quien sigue perpetuando, aun después de su conversión, los signos de la Maldad incorporados: “Al soldado que le sacaron de encima lo está interrogando, a pocos pasos, un caboclo bajo y macizo, ya maduro, cuyos rasgos amarillo-cenizos corta brutalmente una cicatriz, entre la boca y los ojos. Piensa: Pajeú. Siente miedo, por primera vez en el día” (pp. 291-292); “¿Pajeú? El Barón se estremeció. Ahí estaba el rostro aindiado, amarillento pálido, la cicatriz en lugar de nariz, ahí su voz anunciándole con calma que en nombre del Padre iba a quemar Calumbí. Pajeú, el individuo que *encarnaba toda la maldad* y estupidez de que había sido víctima Estela” (pp. 473-474). Las cursivas son mías.

²⁹ JOLLES, *op. cit.*, pp. 67-70.

Un resumen de los componentes intertextuales que afectan las *vitae* de los dos personajes de la novela y del Roberto el Diablo del romance muestra lo siguiente:

<i>Personajes</i>			
<i>Funciones</i>	<i>João Grande</i>	<i>João Abade</i>	<i>Roberto el Diablo</i>
<i>tragedia familiar</i> ↓	<i>muerte de la madre</i>	<i>muerte de los tíos</i>	<i>esterilidad materna</i>
venganza	+	+	-
prodigiosidad del niño	+	+	+
pacto con el diablo	+	+	+
reducción a estado bestial	+	-	+
conversión	+	+	+

No podríamos hablar de literatura oral en *La guerra del fin del mundo* sin antes mencionar el Circo del Gitano y su figura principal, el Enano. La alusión al circo ya bastaría para introducirnos al universo medieval de las ferias y de los juglares, esos individuos errantes que en el pasado alegraban los pueblos con sus pintorescos espectáculos.

El Circo rodaba entonces en un carromato pintado de rojo, con figuras de trapezistas, tirado por los cuatro caballos en que Los Hermanos Franceses hacían acrobacias. Tenía también un pequeño zoológico, gemelo de la colección de curiosidades humanas que el Gitano había ido recolectando en sus correrías: un carnero de cinco patas, un monito de dos cabezas, una cobra (ésta normal) a la que había que alimentar con pajaritos y un chivo con tres hileras de dientes, que Pedrín mostraba al público abriéndole la jeta con sus manazas. Nunca tuvieron una carpa. Las funciones se daban en las plazas, los días de feria o en la fiesta del santo (p. 149).

Mucho antes de esta presentación descriptiva y tardía del Circo en la novela, su imagen ya se había popularizado en el sertón de Canudos (p. 52) y lo que se retendrá de él de ahí en adelante no son sus malabaristas y prestidigitadores sino el Enano, el narrador de romances. Este personaje ejemplifica los muchos cantores ambulantes que “venían cada cierto tiempo, para alegrar las bo-

das, o rumbo al rodeo de una hacienda o la feria con que un pueblo celebraba a su santo patrono, y por un trago de cachaça y un plato de charqui y farofa contaban las historias de Oliveros, de la Princesa Magalona, de Carlomagno y los Doce Pares de Francia” (pp. 64-65).

La manera como esta tradición oral se perpetúa en la novela es absolutamente original; su fuerza y poder discursivos trabajan juntos dentro de un radio de influencia que alcanza a bandidos y santos. Vimos anteriormente de qué modo el romance *Roberto el Diablo* se incorpora en la vida de los yagunzos João Grande y João Abade, y la influencia que llega a ejercer sobre estos bandidos convirtiéndolos en santos. No obstante, no habíamos apuntado dentro de otro marco de acción de la novela la familiaridad con que este romance aparece en un sermón de Antonio Consejero quien, al predicar, cuenta “la historia de un pecador que, después de haber hecho todo el daño del mundo, se arrepintió, vivió haciendo de perro, conquistó el perdón de Dios y subió al cielo” (p. 71).

Se podría pensar que la popularidad de esos cuentos orales está confinada únicamente a las capas más bajas de la sociedad, pero el narrador pone de relieve el interés que también los grupos letrados tienen por ellos:

El Barón recordó al Profesor Thales de Azevedo³⁰, un académico amigo que lo visitó en Calumbí, años atrás: se quedaba horas fascinado oyendo a los troveros de las ferias, se hacía dictar las letras que oía cantar y contar y aseguraba que eran romances medievales, traídos por los primeros portugueses y conservados por la tradición sertanera (p. 338)

Hechos como éste, parecen indicar que el dominio de este tipo de literatura tal como está expuesto en la novela es absoluto y recorre los principales espacios de la materia narrada. No se debe creer, con todo, que la aparición de este tema engendrado en la Edad Media haya sido casual o gratuita, o que se haya dado como resultado de la admiración del autor frente a estas “maravillas” literarias brasileñas. Viejo conocedor de romances medievales como los mencionados en la novela, Vargas Llosa ha cultivado un refinado gusto por esta tradición oral, el cual no es tan

³⁰ Antropólogo bahiano [1904-] (por lo tanto el dato es anacrónico) autor de *Provoamento de cidade de Salvador*, Ed. Nacional, São Paulo, 1955, y *Ensaio de antropologia social*, Livraria Progresso, Salvador, 1959.

reciente y ahora finalmente se manifiesta. Se remonta a sus lecturas pretéritas y estudios sobre las novelas de caballerías que marcaron época durante sus primeros escritos de crítica literaria, lecturas que, como se sabe, también le han dado a él la oportunidad de desarrollar presupuestos teóricos útiles sobre la llamada “novela total” y la ficción en general³¹. Sin embargo, si hay algo de novedoso en todo eso, estaría en el hecho de que el escritor descubrió geográficamente este tipo de tradición oral durante las investigaciones que en 1979 hizo en Brasil para la elaboración de *La guerra del fin del mundo*.

El primer domingo en Salvador quedé muy impresionado, al darme de bruces, en las puertas de la Catedral, con un mulato legañoso que vendía, entre martirios y flagelaciones de santos y las aventuras del bandido Lampião, un pliego de cordel titulado: “La batalla del caballero Oliveros con Fierabrás” (Episodio de la Mesa Redonda). Es un romance que se lee de un tirón, un río de octosílabos de acciones incesantes, que ocurren en una fantástica geografía en que a los lugares franceses se mezclan brasileños. Se trata de una recreación genuinamente popular, literatura que —como explicó Borges en su ensayo sobre literatura gauchesca— es muy distinta de la que hacen los escritores “populistas”; es decir, una literatura lujosa, endomingada, chisporroteante de audacia y disparate³².

Un análisis de las motivaciones manifiestas que impulsaron a Vargas Llosa a emplear el tema de los romances medievales con tan justa adecuación es útil al entendimiento cabal de lo que pudo haber sido su proyecto novelístico. Inicialmente, lo que se observa es la aparente falta de relaciones históricas entre el episodio de Canudos y los romances orales producidos en la Edad Media. Algunas de las estrofas recogidas por Euclides da Cunha y que aparecen en *Os sertões*³³ pertenecen al Romancero moderno, es-

³¹ Véanse M. VARGAS LLOSA, “Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*”, pp. 7-28; MARTÍN DE RIQUER y MARIO VARGAS LLOSA, “Martorell y el «elemento añadido» en *Tirant lo Blanc*”, prólogo a *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Barral, Barcelona, 1972. La familiaridad con *Gran sertão: veredas* de JOÃO GUIMARÃES ROSA nos lleva a pensar que, como lector perspicaz, Vargas Llosa vio muy bien la Edad Media actuante en la narrativa del novelista brasileño. Cf. su artículo escrito a propósito de una versión española de este libro: “¿Epopeya del sertão, Torre de Babel o manual de satanismo?”, *Amaru*, Lima, 1967, núm. 2, 70-72; véase también ANTÔNIO CÂNDIDO, “El sertón y el mundo”, *ZF*, 1980, núms. 21-22, 2-19.

³² M. VARGAS LLOSA, “Fierabrás y la utopía”, p. 31.

³³ Apuntamos exclusivamente las que están directamente relacionadas con

crito y oral, y en cuanto poesía popular en general, sólo su carácter estrictamente regional y contemporáneo se mantiene. José Calasans en su reciente estudio nos informa que “fue Sílvio Romero, en 1879, el primer crítico brasileño en dar noticias de un ciclo de poesía popular que se estaba formando en torno a la figura de Antonio Consejero, conocido en la época apenas en el centro de las Provincias de Bahía y Sergipe”³⁴. Esta literatura, sin embargo, trata simplemente de los sucesos de la Campaña de Canudos y de la figura del líder mesiánico, sin ninguna alusión a los romances medievales.

Como se sabe, las historias de Oliveros y Fierabrás, la Princesa Magalona, Roberto el Diablo, Carlomagno y los Doce Pares de Francia, el Caballero Pierre, la Bella Silvaninha tiene lugar en una época remota y en lugares distantes del Viejo Mundo. Pero hay que considerar, como lo apunta el narrador de la novela (p. 65), que esas historias presentan distorsiones, anacronías y alteraciones de contenido como resultado muchas veces de la mezcla de elementos regionales con los de la tradición. Así, como sugiere él, no sería difícil, aunque no se conoce por escrito tal reconstrucción, encontrar una versión de *Roberto el Diablo* en que el protagonista termina por casarse con la reina de Brasil³⁵. La curiosidad e interés de Vargas Llosa por esta forma “adulterada” del texto expresada en la cita anterior lo han hecho adoptar así una regla semejante para la versión de este romance en su libro (p. 65).

Una segunda observación, que quizás ayude a explicar las relaciones entre Canudos y los romances medievales, está ligada al hábito de lectura de Antonio Consejero, quien leía, entre otros libros de fondo religioso que circulaban en los sertones, el *Lunário Perpétuo*, la *Princesa Magalona* y *Carlomagno y los Doce Pares de Francia*³⁶. Si Vargas Llosa realmente tuvo acceso a esta información, como

Canudos y Antonio Consejero en las pp. 132 y 138-139 de la ed. que manejamos.

³⁴ JOSÉ CALASANS, *Canudos da literatura de cordel*, Atica, São Paulo, 1984, p. 1.

³⁵ M. VARGAS LLOSA, “Sobre los fanatismos”, entrevista por Danubio Torres Fierro, *RUMex*, 1982, núm. 1, p. 6.

³⁶ Cf. A. F. MONTENEGRO, *op. cit.*, p. 11. Véanse también HENRIQUE DUQUE-ESTRADA DE MACEDO SOARES, *A guerra de Canudos*, Tipografia Altina, Rio de Janeiro, 1957, pp. 101-104 y 131; NERTAN MACEDO, *Memorial de Vilanova*, Edições O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1964, p. 109; EDMUNDO MONIZ, *A guerra social de Canudos*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, p. 16.

seguramente habrá ocurrido, datos biográficos como éstos no podrían haber dejado de llamar la atención del novelista. A este hecho de las investigaciones del escritor peruano se agrega otro que estriba en posibles fuentes para el estudio de una serie de movimientos mesiánicos y milenaristas en Brasil. Además del movimiento encabezado por Antonio Consejero, Vargas Llosa llegó a familiarizarse con otras manifestaciones de fanatismo religioso que tuvieron lugar en distintas épocas y diferentes lugares del territorio brasileño³⁷. De modo sistemático y con el propósito de aclarar esta posible lectura que hace el autor, veamos ahora en qué consiste esta aproximación.

Es a través del estudio pionero de Pereira de Queiroz sobre la Guerra Santa del Contestado como se da a conocer por primera vez la conexión entre movimientos como el de Canudos y ciertos elementos de la gesta carolingia³⁸. Años más tarde, la autora dedicará de nuevo un capítulo al tema, en otro trabajo suyo sobre el mesianismo y el milenarismo³⁹.

Un resumen de este episodio histórico del sur de Brasil podrá ser útil para aclarar la ligazón que hay entre Canudos y los romances medievales en *La guerra del fin del mundo*: entre los años 1910 y 1914, en el interior del estado de Santa Catarina, se da la eclosión de un movimiento mesiánico dirigido por el monje João María. A este personaje precedieron otros líderes con idénticos nombres que desde mediados del XIX eran llamados "monjes" aunque fueran laicos. Alrededor de 1911, João María pasó a ser conocido públicamente a través de los periódicos como curandero o profeta, actividades por las que recibirá como castigo la prisión. Más tarde, huye de ésta y se establece en otra parte del estado, donde sus exitosas curas aumentan su prestigio.

Un político local, el coronel Francisco de Albuquerque, descontento con el grupo de fanáticos, los denuncia al gobierno del

³⁷ La literatura sobre el asunto es bastante vasta, pero las declaraciones y los apuntes de Vargas Llosa en sus manuscritos indican que el novelista leyó por lo menos tres obras importantes: MARIA ISAURA PEREIRA DE QUEIROZ, *O messianismo no Brasil e no mundo*, Dominus Editora, São Paulo, 1965; RALPH DELLA CAVA, *Milagre em Joazeiro*, trad. Maria Yedda Linhares, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1976; NORMAN COHN, *The pursuit of the Millennium*, Oxford University Press, New York, 1970.

³⁸ M. I. PEREIRA DE QUEIROZ, "La «Guerre Sainte» au Brésil: le mouvement messianique du «Contestado»", *Boletim da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 1957, núm. 187.

³⁹ PEREIRA DE QUEIROZ, *O messianismo* . . . , pp. 247-260.

estado y pide tropas y garantías, pero al llegar éstas a Curitiba nos, los fanáticos ya se habían mudado a otro sitio. En una subsiguiente persecución del gobierno morirán dos de sus principales jefes, el monje João María y el coronel João Alberto. A fines de 1913, después de una breve tregua religiosa, el movimiento des-punta de nuevo y ahora tiene como cabeza a Euzébio Ferreira dos Santos, rico hacendado y adepto del monje, cuya nieta Teodora se decía vidente. En el mismo año, ocurre otro ataque militar que se frustra con la victoria de los fanáticos y el rescate del botín de-jado por los soldados que huyen delante de la fuerza imprevista del enemigo. Por fin, el movimiento poco a poco se desmantela, no sin antes haber nuevos ataques y consecuentes represalias⁴⁰.

La organización comunitaria de los insurrectos giraba, como señala Pereira de Queiroz, en torno a un sistema jerárquico bastante fijo. Su estructura social, pese a las diferencias religiosas y políticas, se asemejaba mucho a la de los yagunzos de Canudos. El dinero del Imperio circulaba entre los rebeldes del Contestado, tanto como las monedas que ellos mismos acuñaban y que llevaban las iniciales G. S. (Guerra Santa); pero los billetes de la República eran quemados sin perdón, salvándose solamente las monedas, que les servían para pagar compras hechas fuera de su territorio. Sobre la disposición de los cuerpos de guerra, la antropóloga brasileña señala que estaban constituidos por una división de infantería de tres mil hombres armados de facas (“espadas”) y otras armas; una división de caballería de doscientos hombres armados de fusiles; los Doze Pares de Francia y los “tambores”:

Os Doze Pares de França formavam um corpo de elite; eram vinte e quatro cavaleiros⁴¹ melhor armados e montavam cavalos brancos suntuosamente arreados; levavam consigo nos combates um estandarte branco ou de cor, com uma cruz no centro. Destinava-se à luta *nobre*, que era o *entrevero*; e, nos ataques, avançavam em primeiro lugar, logo em seguida ao Monge ou às Virgens⁴².

⁴⁰ *Loc. cit.*; véanse también MAURÍCIO VINHAS DE QUEIROZ, *Messianismo e conflito social (a guerra sertaneja do Contestado: 1912-1916)*, Atica, São Paulo, 1977; DUGLAS TEIXEIRA MONTEIRO, *op. cit.*

⁴¹ El estudio de PEREIRA DE QUEIROZ (*O messianismo...*) trae una nota de pie de página explicando esta discrepancia: “Os jagunços compreendiam «Par» no sentido de duas coisas da mesma espécie que vão juntas, os Doze Pares de França tinham forçosamente de ser vinte e quatro”. Véase también VINHAS DE QUEIROZ, *op. cit.*, pp. 184-186.

⁴² M. I. PEREIRA DE QUEIROZ, *O messianismo...*, p. 255.

De las notas generales del Movimiento del Contestado importa retener ésta sobre los Doce Pares de Francia, porque es la que a fin de cuentas nos ha hecho entrar en este otro universo mesiánico. No se puede entender completamente el significado de este cuerpo bélico-religioso sino en un contexto ritualístico. La admisión de los veinticuatro miembros —los más devotos, los más valientes, los más representativos— a este cuerpo se hacía primero con un bautismo que les daba nuevos nombres; en seguida, a través de un rito especial, recibían su investidura y eran por fin admitidos en la Cofradía de los Pares o de los Caballeros de San Sebastián. Pero otro ritual, mucho más importante porque lo hacían a diario, era el de la lectura del libro “sagrado”, el romance de *Carlomagno y los Doce Pares de Francia*; lectura que se alternaba muchas veces con un sermón y que seguía al rezo del rosario⁴³.

Duglas Teixeira Monteiro fue el primero en abordar la cuestión de la presencia de los *Doce Pares de Francia* en este movimiento mesiánico desde una perspectiva antropológica y literaria. La mención a un conocido ensayo de Auerbach es lo que proporciona al antropólogo las claves para una explicación de cómo y por qué se incorpora la tradición de la gesta carolingia en el Movimiento del Contestado. Monteiro subraya que, según Auerbach, la idea de la congruencia entre las múltiples visiones del universo en la *Chanson de Roland* es lo que nos permite comprender el mundo épico en la Edad Media. Para el crítico alemán la ausencia de conflictos ideológicos entre el narrador y los personajes, y el mundo del poema y el mundo de la audiencia, es el factor que mantiene el orden social caracterizado por un comportamiento regulado con base en leyes seguras, rígidas y estrechas. En principio, como ruptura del orden tradicional representado por un pasado bueno y justo, la adhesión a las normas y valores del mundo de la leyenda de Carlomagno responde a la busca de un nexo entre un presente intolerable y este pasado⁴⁴.

No debe ser casual que la dicotomía entre ruptura y restablecimiento del orden aparezca nuevamente; antes, la habíamos comentado de paso a propósito de la microestructura narrativa de

⁴³ *Ibid.*, pp. 257-259. Según la autora, este hábito de lectura, al parecer, no era privilegio exclusivo de Antonio Consejero y los “monjes” del Contestado. Otro beato, Severino Tavares, sucesor de José Lourenço, “o Beato do Caldeirão”, también tenía como lectura favorita la Historia de Carlomagno (p. 264). Sobre la popularidad de este romance en el sertão véanse CÂMARA CASCUDO, *op. cit.*, pp. 441-449 y DUGLAS TEIXEIRA MONTEIRO, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 118-119.

Roberto el Diablo y de las biografías de los yagunzos contextualizadas en un mundo típicamente medieval. Agresión/maldad y venganza/conversión son el epítome de la Edad Media representado en esas historias donde el deseo del restablecimiento del orden es condición *sine qua non* del vivir de esos personajes; y es en las palabras del Barón de Cañabrava donde se resumen las normas de esta existencia:

—Esta gente no roba ni mata ni incendia cuando sienten un orden, cuando ven que el mundo está organizado, porque nadie sabe mejor que ellos respetar las jerarquías —dijo el Barón, con voz firme—. Pero la República destruyó nuestro sistema con leyes impracticables, sustituyendo el principio de la obediencia por el de los entusiasmos infundados. Un error del Mariscal Floriano, Coronel, porque el ideal social radica en la tranquilidad, no en el entusiasmo (p. 211).

Este largo paréntesis sobre el Movimiento del Contestado nos ha hecho ver con qué susceptibilidad comunidades mesiánicas como éstas acogen en su seno modelos ejemplares de una vida reglamentada y ordenada como la representada en *Carlomagno y los Doce Pares de Francia*. Sirve también para mostrarnos cómo esta misma leyenda pudo haber influido en la orientación religiosa y militar de Antonio Consejero, si recordamos que la leía, como atestiguan sus biógrafos. Por último, y como hipótesis, creemos haber dado pruebas suficientes de que si Vargas Llosa hizo una lectura en cruce de la historia de los movimientos mesiánicos de Brasil, no le fue difícil haber percibido las coincidencias religiosas entre Canudos y Contestado y a la vez haber transferido algo del universo imaginario de la leyenda sobre Carlomagno al mundo ficticio de la novela.

Curiosamente, en relación con el tema de los romances medievales en *La guerra del fin del mundo* se tiene primero la impresión de un proyecto arbitrario y que empieza de la nada; pero después, uno se da cuenta de que las cosas ocurren al revés. Apoyado en un dato del referente biográfico (el hecho de que el Consejero leía esos romances) y en otros coherentemente inventados (en la novela, muchas de las calles de Canudos llevan nombres de los héroes romanceados, p. 445), el novelista demuestra un perfecto control de la materia narrada.